

Μοντέρνοι Καιροί:

«Φυσική του Απείρου» και Βουβές Κραυγές

Ορισμένως εγκολπώνομαι την παραίνεση του D. H. Lawrence: «Να μην εμπιστεύεσαι τον αφηγητή, να εμπιστεύεσαι το παραμύθι που εξιστορεί»¹ (*Selected Critical Writings*, 54). Συνεπώς, μολονότι ο ίδιος ο Charlie Chaplin δήλωνε –στη βιογραφία του την οποία συνέγραψε ομού με τον Roger Manvell– πως η κινηματογραφική δουλειά του δεν έχει κοινωνικοπολιτικό στίγμα (141-142), οι ταινίες του τον διαψεύδουν, καθώς αποτυπώνουν το «κομμουνιστικό-ανθρωπιστικό» όραμά του (Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*, 211). Ο Chaplin μεσουρανούσε στην αυγή μιας πλησμονής ιδεολογιών, αλλά και νεοεμφανιζόμενων καλλιτεχνικών ρευμάτων που δεν τον άφησαν ανεπηρέαστο. Τυπότεστιν, προτού χλευάσει το Ναζισμό στο *Ο Μεγάλος Δικτάτωρ* (1940), στους *Μοντέρνους Καιρούς* (1936) καθιστά εμφανή τη βδελυγμία του προς τον Τεύλορισμό και το Φορντιστικό σύστημα παραγωγής.

Οι διάσημες σκηνές με τον Charlie, να μετουσιώνεται σε ένα γρανάξι τής αδηφάγου μηχανής, και η καταναγκαστική επαναληπτικότητα της εργασίας του στον ιμάντα παραγωγής που αντανακλά μια νεύρωση καταπιεστικής παρόρμησης και τον οδηγεί στη σχιζοφρένεια, συνιστούν τις σουρεαλιστικές μεταφορές μέσω των οποίων ο Chaplin καταφέρεται εναντίον της τυραννίας των μηχανών και καταδεικνύει την εξαθλιωτική, αλλοτριωτική υφή ενός υποδείγματος εκτέλεσης της εργασίας το οποίο εδράζεται στην πειθαρχία, τον εξαναγκασμό, και το σαφή διαχωρισμό της σύλληψης (διοίκηση) από την αυτοματοποιημένη εκτέλεση (εργάτες).

Επιπλέον, η ταινία παρουσιάζει το διευθυντή τού εργοστασίου να λύνει σταν-ρόλεξα ή να διαβάξει αμέριμνος την εφημερίδα του, ενώ οι εργάτες δεν έχουν την πολυτέλεια ενός διαλείμματος για τσιγάρο, ούτε καν για να ξυθούν· όταν ο Charlie ενοχλείται από μια μύγα, χάνει ελάχιστα δευτερόλεπτα, ωστόσο αυτό έχει αντίκτυπο στην παραγωγή. Εξάλλου, η μέγιστη αξιοποίηση του χρόνου με παράλληλη αύξηση της παραγωγικότητας ήταν ένα από τα πρωταρχικά ζητούμενα στο Φορ-

* Ο Θ. Τσακαλάκης είναι υποψήφιος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών.

1. Όλα τα παραθέματα από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία αποτελούν δικά μου μεταφράσματα.

ντιστικό σύστημα. Ακόμη και το μεσημεριανό γεύμα των εργατών αποτελούσε για τους βιομηχάνους χάσιμο χρόνου (ήτοι χρήματος), εξ ου και η επιινόηση μιας μηχανής που θα τάιζε τους εργάτες ενώ δούλευαν στη γραμμή παραγωγής: μηχανικές κινήσεις, σε δεδομένους χρόνους, από μια μηχανή που προωθεί την τροφή στο στόμα ενός ανθρώπου-μηχανή, ο οποίος εργάζεται ως σκλάβος μιας μεγαλύτερης μηχανής. Ο Chaplin προδήλως στηλιτεύει τους κατόχους των μέσων παραγωγής, και την εκ μέρους τους ιδιοποίηση αυτού που ο Γκυ Ντεμπόρ ονομάζει «ανεπίστρεπτο χρόνο»:

Η κοινωνική οικειοποίηση του χρόνου, η παραγωγή του ανθρώπου διαμέσου της ανθρώπινης εργασίας, εμφανίζονται μέσα σε μια κοινωνία διαιρεμένη σε τάξεις. [...] Η τάξη που οργανώνει αυτή την κοινωνική εργασία οικειοποιείται τη χρονική υπεραξία της οργάνωσης του κοινωνικού χρόνου: κατέχει μόνο για λογαριασμό της τον ανεπίστρεπτο χρόνο του ζωντανού (*Η Κοινωνία του Θεάματος* 101-102).

Η αντίχρεση των πολιτικών μηνυμάτων στους *Μοντέρνους Καιρούς* έχει απασχολήσει καταλεπτώς τους κριτικούς, ήδη από την εποχή της πρώτης προβολής τους. Μάλιστα, ο Chaplin δέχτηκε βολές πανταχόθεν, αφού, όπως επισημαίνει η Ann Marie Barry, «στις Ηνωμένες Πολιτείες οι κριτικοί τον έφεξαν για τις “αριστεριστικές” τάσεις του, ενώ στη Γερμανία και την Ιταλία απαγορεύτηκε η ταινία ως φιλοκομμουνιστική. Εντούτοις, στη Σοβιετική Ένωση ο Chaplin κατηγορήθηκε ότι παρωδεί τους υψηλούς στόχους παραγωγής του “σταχανοβισμού”» (*Visual Intelligence* 211-212).

Παρά ταύτα, το στοιχείο που είτε μελετήθηκε ακροθιγώς είτε παρερμηνεύτηκε από τους κριτικούς είναι η διερεύνηση των πολιτισμικών συνεπαγωγών και της πολιτικής, μετασχηματιστικής δύναμης του χιούμορ στην ταινία. Εν γένει, η πεπατημένη είναι να περιχαράσσεται το χιούμορ του αποκαλούμενου *slapstick* ή *burlesque* σε ένα υποβαθμισμένο κανονιστικό πλαίσιο, όπου η λειτουργία της χονδροειδούς φάρσας και της σωματικής κωμωδίας εξαντλείται στο να προκαλέσει την πρόσκαιρη ευθυμία του θεατή. Φαινομενικώς και τυπολογικώς, αυτό το χιούμορ, *ex definitio* μη λεκτικό στο βωβό κινηματογράφο, ανήκει στη «χαμηλή τέχνη» και αποσκοπεί στην εκ του ασφαλούς ενεργοποίηση της *Schadenfreude*, η οποία έχει απασχολήσει ονκ ολίγους διανοητές. Θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «χαιρεκακία», μολονότι υπερβαίνει κατά πολύ τους νοητικούς συσχετισμούς και τις αρνητικές συνδηλώσεις της ελληνικής λέξης. Ο Arthur Schopenhauer τη θεωρεί το «αντίθετο του φθόνου», και υιοθετεί τη μετάφραση του Thomas Paine σύμφωνα με την οποία η *Schadenfreude* αποτελεί την «κακεντρεχή χαρά που αντλούμε από τις ατυχίες των άλλων», ενώ καταλήγει ισχυριζόμενος ότι το συγκεκριμένο συναίσθημα είναι «διαβολικό» (*On the Basis of Morality*, 135). Τουναντίον, ο Friedrich Nietzsche πρεσβεύει ότι δεν θα έπρεπε να θορυβούμαστε από τη *Schadenfreude*, καθώς την εκλαμβάνει ως «τη συνηθέστερη έκφραση αποκατάστασης της ισότητας» μεταξύ

των ανθρώπων· ήγουν «τα δεινά που ταλανίζουν το συνάνθρωπό μας τον κάνουν ίσο με εμάς, απαλύνουν το φθόνο μας» (*Human, All Too Human*, 314).

Εν ολίγοις, η επικρατούσα άποψη είναι πως η κωμωδία της σωματικής βίας και της κακοδαιμονίας (slapstick) στοχεύει –όχι στον εγκέφαλο αλλά– κάτω από τη μέση του θεατή, ο οποίος απλώς επιχαίρει με τα παθήματα των ηρώων του βωβού κινηματογράφου, διότι τους αξίζουν· το γέλιο του θεατή απορρέει από μια «στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς» (Ανρί Μπεργκσόν, *Το Γέλιο*, 12). Αυτό συνιστά τον πυρήνα της αρχαιότερης, από την εποχή του Πλάτωνα, εκ των τριών παραδοσιακών θεωριών του χιούμορ. Σύμφωνα με αυτήν, γελάμε από μία ξαφνική αίσθηση υπεροχής έναντι της αδυναμίας των άλλων (John Morreall, *The Philosophy of Laughter and Humour*, 5). Μολοντούτο, αναπόδραστα γεννώνται τα κάτωθι ερωτήματα: Αν η σκοποθεσία του Chaplin είναι πρωτίστως, ή και αποκλειστικώς, η προαναφερθείσα επιδερμική «διασκέδαση» του θεατή, τότε (α) προς τι η επίταση του έργου του με τις καταγγελίες των σαθρών ιδεολογιών των αρχών του 20ού αιώνα και (β) πώς συναρθρώνεται το «ανθρωπιστικό» όραμά του με τη χαιρεκακία;

Μια διαφορετική, αλλά εξίσου προβληματική, ερμηνευτική προσέγγιση στο χιούμορ του Chaplin προέρχεται από τον πρωτοποριακό σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου, τον Σέργκεϊ Αϊζενστάιν. Στο πρόσφατο *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life* (2008), ο Justus Nieland αναφέρει ότι ο Αϊζενστάιν έγινε φίλος με τον Chaplin, τον οποίο θαύμαζε επί χρόνια, κατά τη διάρκεια της σύντομης παραμονής του στο Hollywood το 1930 (254). Ωστόσο, ο Αϊζενστάιν φρονούσε πως το χιούμορ του Chaplin «παλινδρομούσε στον παιδικό ψυχισμό» ως οιονεί δίοδος διαφυγής από τον «πνευματικό ιμάντα παραγωγής» της Αμερικής, της οποίας τον πραγματισμό αντανάκλούσε, αποτελώντας ταυτοχρόνως ένδειξη «Αμερικανισμού» αλλά και αντίδραση σε αυτόν (ό.π., 254-255).

Τα λόγια του Αϊζενστάιν αντηχούν, εν πολλοίς, τις αιτιάσεις του Percy Wyndham Lewis, κυρίως ως προς την «παιδικότητα», που –κατά τον Lewis– ο Chaplin είχε μετατρέψει σε ερξάτς-επαναστατική μανιέρα, και την προσέφερε προς κατανάλωση από το «κοινό της μαζικής δημοκρατίας» («The Secret of the Success of Charlie Chaplin», 86-88). Παρ' όλα αυτά, η Barry, αφού πρώτα αντιπαράβάλλει το «κοφτό διαλεκτικό μοντάζ» του Αϊζενστάιν με την «αντιπαράθεση ετερογενών στοιχείων και την ανατροπή των προσδοκιών» εκ μέρους του Chaplin, μεταστοιχείώνει το χιούμορ από σημείο τριβής μεταξύ των δύο κινηματογραφιστών σε σημείο συναρμογής, υποστηρίζοντας ότι «όπως και ο Αϊζενστάιν, ο Chaplin βασίζεται στην εναλλαγή μακρινών και κοντινών πλάνων προκειμένου να επιτύχει την ένταση μεταξύ χιούμορ και θλίψης» (*Visual Intelligence*, 210).

Ο Deleuze επιβεβαιώνει την ικανότητα του Chaplin να αποτυπώνει στο σελουλόντ τον ηλεκτρισμό που προκαλεί η συνύπαρξη γέλιου και συγκίνησης, εντούτοις την αποδίδει όχι στην εναλλαγή μακρινών και κοντινών λήψεων αλλά σε αυ-

τό το οποίο συνιστά το «νόμο τού *burlesque*». Σύμφωνα με τον Deleuze, η θεμελιώδης έννοια για τον κινηματογράφο είναι αυτή της «εικόνας-κίνησης», αφού αφενός παράγεται από την κίνηση εικόνων και αφετέρου μπορεί να παραγάγει μια εικόνα της κίνησης (*Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*, 79). Υπάρχουν τρεις διαφορετικοί στοιχειώδεις τύποι της «εικόνας-κίνησης», που αντιστοιχούν σε τρεις διακριτούς τρόπους αναπαράστασης και ερμηνείας της σημασίας των εικόνων: η «εικόνα-αντίληψη, η εικόνα-συναίσθημα και η εικόνα-δράση» (ό.π., 87-88). Η τελευταία εμφανίζεται είτε με τη μεγάλη μορφή, όπου μία δράση μετασχηματίζει την αρχική κατάσταση σε κάποια άλλη κατάσταση (ό.π., 176), είτε με τη μικρή, στην οποία «η δράση αποκαλύπτει την κατάσταση, μια πτυχή της κατάστασης ή ένα της κομμάτι, το οποίο πυροδοτεί μια νέα δράση» (ό.π., 195).

Κατά τον Deleuze, το μπουρλέσκο είναι το μόνο κινηματογραφικό είδος το οποίο «έχει αφιερωθεί αποκλειστικά στη μικρή φόρμα» της εικόνας-δράσης, και επεκτείνει τη φόρμουλα αυτής της μορφής διότι παρουσιάζει, μεταξύ δύο δράσεων, μια απειροελάχιστη διαφορά, ο μόνος λόγος ύπαρξης της οποίας είναι να αναδείξει την «άπειρη απόσταση ανάμεσα σε δύο καταστάσεις» (ό.π., 203). Ιδίως ως προς τον Chaplin, η πρωτοτυπία του, για τον Deleuze, έγκειται στο ότι ήξερε πώς να επιλέγει αφενός κινήσεις με μικρή διαφορά μεταξύ τους και αφετέρου καταστάσεις οι οποίες πόρρω απείχαν η μία από την άλλη, ούτως ώστε η διασύνδεση δράσεων και καταστάσεων να προκαλέσει μία εντονότατη συγκίνηση εκ παραλλήλου με το γέλιο (ό.π., 205). Κατά συνέπεια, δεν είναι η εναλλαγή μακρινών και κοντινών πλάνων, όπως διατείνεται η Barry, που φορτίζει συγκινησιακά το θεατή στις ταινίες του Chaplin, αλλά η εναλλαγή –τονισμένη από τη δυσανάλογα μικρή διαφοροποίηση στη δράση– τραγικών και κωμικών καταστάσεων.

Στο επόμενο βιβλίο του για το σινεμά, ο Deleuze έρχεται να προστεθεί στη μακρά αλυσίδα των κριτικών που εκλαμβάνουν ως αυταπόδεικτο γεγονός την άρρηκτη σύνδεση των *Μοντέρνων Καιρών* με τη θεωρία του Μπεργκσόν για το γέλιο, ήτοι ότι το κωμικό απορρέει από κάτι «μηχανικό που έχει επιστρωθεί πάνω στο ζωντανό» (*Το Γέλιο*, 45) – τουτέστιν, ο Chaplin να κινείται σαν αυτόματο ή νευρόσπαστο, εξαιτίας των άπειρων μηχανικών επαναλήψεων της ίδιας κίνησης στη λωρίδα μεταφοράς. Ο Deleuze προεβύει πως το μπεργκσονικό πρότυπο για το κωμικό ξεπερνιέται για πρώτη φορά με τη «νέα εποχή του *burlesque*», που οφείλει τη γέννησή της στον Jacques Tati και τον Jerry Lewis, και στην οποία «η κίνηση του κόσμου συμπαρασύρει και απορροφά το ζωντανό» (*Cinema 2: The Time-Image*, 66).

Ενδεχομένως δεν είναι άνευ ενδιαφέροντος τα όσα αναφέρει σχετικώς με το θέμα της πηγής του κωμικού ο Simon Critchley, ένας από τους ελάχιστους φιλοσόφους που ασχολήθηκαν ενδελεχώς με το χιούμορ. Στο έργο του *On Humour*, ο Critchley αρχικώς συντάσσεται με όσους βλέπουν στους *Μοντέρνους Καιρούς* την κινηματογραφική απεικόνιση της θεωρίας του Μπεργκσόν: ο Charlie να κινείται

σαν ρομπότ, επαναληπτικότητα, δυσκαμψία, αφηρημάδα (57). Εν συνεχεία, παραθέτει την αντίθετη άποψη, προερχόμενη από τον άσπονδο εχθρό του Μπεργκσόν, τον Wyndham Lewis, για το τι είναι κωμικό: όταν ένα πράγμα φέρεται σαν άνθρωπος (ό.π., 58). Εν κατακλείδι, αφού αποδίδει και στους δύο το δίκιο τους, ο Critchley διακρίνει στις απόψεις του Lewis μία συγκεκαλυμμένη προέκταση της διατύπωσης του προβλήματος «τι είναι, από πού προέρχεται το κωμικό», λέγοντας ότι –εντέλει– αστείο είναι όταν ένας άνθρωπος φέρεται ως άνθρωπος, με την υπόθεση ότι αυτό συντελείται με μία πράξη που υποδηλοί αδιαφορία, με μια αποστασιοποίηση της ψυχής από το σώμα του, με ένα διαχωρισμό της μεταφυσικής από τη φυσική υπόστασή του (ό.π., 60-61). Επιπροσθέτως, ο Critchley ισχυρίζεται ότι το χιούμορ, γενικώς, είναι ως επί το πλείστον αντιδραστικό, ταγμένο στην ενίσχυση της καθεστηκυίας τάξης (ό.π., 11).

Οι προαναφερθείσες απόψεις του Critchley απαντούν τη βελτιωμένη αντίληψή τους στο εννοιολογικό σχήμα της Alenka Zupančič, η οποία, στο δοκίμιό της «The “Concrete Universal”, and What Comedy Can Tell Us About It» που περιλαμβάνεται στο *Lacan: The Silent Partners*, μετέρχεται το παράδειγμα του αρχετυπικού λογοτεχνικού χαρακτήρα ενός γελοίου βαρόνου προκειμένου να υποστηρίξει την υπόθεσή της πως το ακραιφνώς κωμικό δεν είναι όταν για παράδειγμα ο βαρόνος πέφτει επανειλημμένως σε μια λασπώδη λακκούβα, αλλά η «αταλάντευτη πίστη του στην αριστοκρατική υπεροχή του», η «κεφαλαιώδης ανθρώπινη αδυναμία» της οίησης (182). Η Zupančič, εκκινώντας από την ανάγνωση που κάνει ο Lacan στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* του Hegel, προτείνει ότι η κωμωδία δεν είναι η υπονόμηση του *Καθολικού*, αλλά η αυτοαναστροφή του στο συγκεκριμένο² (ό.π., 180). Στο έπος, «το υποκείμενο αφηγείται το *Καθολικό*, την ουσία, το απόλυτο» στην τραγωδία, το αναπαριστά· στην κωμωδία, «το υποκείμενο καθίσταται το *Καθολικό*» (ό.π., 180-181). Κατά την Zupančič, στην κωμωδία «το αφηρημένο και το συγκεκριμένο αλλάζουν μεταξύ τους θέσεις» (ό.π., 182). Η ψυχή δεν απομακρύνεται από το σώμα, όπως το ήθελε ο Critchley να συμβαίνει, αλλά «είναι όσο περισσότερο *ενσώματη* γίνεται» (ό.π., 184).

Η Zupančič, εισέτι, συμπληρώνει τον Critchley ως προς τη διερεύνηση του επαναστατικού ή συντηρητικού χαρακτήρα του χιούμορ. Εξηγεί την ειδοποιό διαφορά της «αληθινής» από την «επίπλαστη» κωμωδία, όροι που αντιστοιχούν στη δυαδική αντίθεση «ανατρεπτική-αντιδραστική». Οι «επίπλαστες» κωμωδίες, όπου «το αφηρημένο-*Καθολικό* και το συγκεκριμένο δεν αλλάζουν θέσεις μεταξύ τους» αλλά «συνυπάρχουν», και το δεύτερο συνιστά, τρόπον τινά, το άλλοθι του πρώτου, μας καλούν να «αποδεχτούμε» τις «ανθρώπινες αδυναμίες» –οι οποίες εδράζονται στο συγκεκριμένο– του βαρόνου, που εκτός από αριστοκράτης είναι *και* κοινός

2. Ή αλλιώς, σύμφωνα με την εγελιανή ορολογία, «μερικό» ή «μοναδιαίο».

θνητός· *ipso facto*, ταντιζόμαστε με το ενισχυμένο «Ιδανικό-Εγώ» του βαρόνου (ό.π., 182-183). Τουναντίον, οι «αληθινές» κωμωδίες, αντί να μας παρασύρουν σε μια «απατηλή εξοικείωση με το γεγονός ότι η *Αυτού Εξοχότης* του είναι και άνθρωπος, σαν όλους εμάς», επιστούν την προσοχή μας στη γελοιότητα της απαρσάλευτης πίστης του στην αριστοκρατικότητά του· άλλως ειπείν, το αστείο απορρέει από το ότι η σωματικοποιημένη «βαρονικότητά του» πέφτει στη «λασπώδη λακκούβα του ανθρώπινου ελαττώματός του» (ό.π., 184). Το αντικείμενο χλευασμού είναι η *Καθολική* έννοια του «Ιδεώδους Εγώ», η ναρκισσιστική φαντασίωση της παντοδυναμίας του ανθρώπου.

Η ανατρεπτική διάσταση της κωμωδίας συνίσταται όχι στο ιδεολογικό πλαίσιο από το οποίο αφορμάται ο δημιουργός της, ούτε στο αντικείμενο που πραγματεύεται, αλλά στο ότι συγκεκριμενοποιεί το *Καθολικό*. Οι αντιδραστικές κωμωδίες διαπνέονται από αυτό που η Zupančič ονομάζει «*μεταφυσική της περατότητας*», μία «μεγάλη αφήγηση» με «Κυρίαρχο Σημαίνον» της την ανθρώπινη περατότητα, η οποία μας παρηγορεί για τα ελαττώματα, τις παρεκτροπές και τις αδυναμίες μας (ό.π., 190). Σε αυτήν τη νοητική κατασκευή, η Zupančič αντιπαραθέτει τη «φυσική του απείρου», το «αμυγές κωμικό πνεύμα», το οποίο προσδίδει στην κωμωδία «μία αντι-θεολογική ώθηση» και μία πραγματική «υλιστική» διάσταση (ό.π., 191).

Η Zupančič θεωρεί το χαρακτήρα του «Αλητάκου» του Chaplin ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της συγκεκριμενοποίησης του *Καθολικού* (ό.π., 187). Θέτοντας το θεωρητικό υπόδειγμά της σε εφαρμογή στους *Μοντέρνους Καιρούς* διαπιστώνουμε ότι, τω όντι, η εν λόγω ταινία συνιστά «αληθινή/επαναστατική» κωμωδία. Παρά ταύτα, η επαναστατικότητά της δεν βρίσκεται απλώς στο περιεχόμενο, ήτοι στην ανηλεή κριτική της στον καπιταλισμό, αλλά και στο χιούμορ της, το οποίο δεν προέρχεται από την ιδεολογική κριτική που ασκεί η ταινία, ούτε από τα slapstick στοιχεία της.

Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζω ότι η πρώτη φορά που «ξεπερνιέται ο Μπεργκσόν» δεν έρχεται με τη «νέα εποχή του burlesque», με τον Tati και τον Jerry Lewis, όπως διατείνεται ο Deleuze, αλλά τα όρια του μπεργκσονισμού έχουν ήδη υπερκεραστεί με τους *Μοντέρνους Καιρούς*. Καταρχάς, προκαλώντας τη συγκίνηση των θεατών παράλληλα με το γέλιο τους, όπως παραδέχεται ο Deleuze, ο Chaplin ήδη απομακρύνεται από τη θεωρία περί «στιγμιαίας αναισθησίας της καρδιάς». Επιπροσθέτως, για τον Μπεργκσόν, η ρομποτική συμπεριφορά ενός ανθρώπου, εκτός από πηγή γέλιου είναι και αντικοινωνική, εκκεντρική. Ως εκ τούτου, συνιστά μία παρέκκλιση από ένα ιδεατό πρότυπο. Στο δυϊσμό του Μπεργκσόν, η ψυχή (*Καθολικό*, ουσία, απόλυτο) διαχωρίζεται από το σώμα (συγκεκριμένο), το οποίο «οφείλει» να συμπεριφέρεται με έναν καθορισμένο τρόπο. Όταν κινείται με ακαμψία και επαναληπτικότητα, γελάμε μαζί του από μία «αίσθηση υπεροχής». Εντούτοις,

ουδέποτε αφήνει ο Chaplin να εννοηθεί ότι τα παθήματα του Αλητάκου-εργάτη, που μετατρέπεται σε «ρομπότ», του «αξίζουν». Ούτε και καλούμαστε να γελάσουμε με αυτά, επιδεικνύοντας *Schadenfreude*.

Απεναντίας, ο Chaplin προκαλεί το γέλιο μας συγκεκριμενοποιώντας την αφηρημένη καθολικότητα τού διευθυντή τού εργοστασίου που πιστεύει ότι είναι διευθυντής, δίνοντας διαταγές για «μεγαλύτερη ταχύτητα και περισσότερη αποδοτικότητα» ενόσω ο ίδιος διαβάξει κόμικς ή λύνει σταυρόλεξα. Το γεγονός ότι κατασκοπεύει τους εργάτες του, δεν παρουσιάζεται ως μία συγγνωστή «ανθρώπινη αδυναμία». Γελοίος δεν γίνεται ο Αλητάκος όταν αδυνατεί να προλάβει το ρυθμό της μηχανής ταΐσματος, αλλά ο διευθυντής που μηχανεύτηκε (εσκεμμένο το λογοπαίγνιο) την ιδέα να κατασκευαστεί μία τέτοια μηχανή. Αστείος είναι ο αστυνομικός που φέρεται ως αστυνομικός όταν συλλαμβάνει τον Αλητάκο διότι έτυχε να βρεθεί στο τέλος μιας πορείας εργατών και να πιάσει στα χέρια του μια κόκκινη σημαία. Ο Chaplin δεν προτείνει τον ανθρωπομορφισμό των μηχανών ή την πραγματοποίηση των εργατών ως κωμικά. Γέλιο προξενούν οι άνθρωποι που, πιστοί στο χομπσικό *homo homini lupus*, προσπαθούν να καθυποτάξουν τη φύση και τους συνανθρώπους τους με τον τεχνοπροοδευτισμό τους.

Η συμπεριφορά του Αλητάκου όταν λαδώνει με μηχανικές κινήσεις τους γιατρούς και τους αστυνομικούς –γρανάζια του συστήματος και εκείνοι– που έρχονται στο εργοστάσιο να τον απομακρύνουν δεν είναι εκκεντρική, ούτε κωμική, αλλά η μόνη φυσιολογική αντίδραση προς ένα αλλοτριωτικό, βιομηχανοποιημένο περιβάλλον, το οποίο εκείνος αποπειράται να αναδιαμορφώσει και να εκλογικεύσει. Εξυπακούεται ότι το αστείο δεν εκπηγάει από τα κυνηγητά ή από τη σωματική βία· προέρχεται από την εκ μέρους του Chaplin «ανατροπή των προσδοκιών», όπως είδαμε ότι σημειώνει η Barry. Πρόκειται για την πλέον πρόσφατη από τις συμβατικές θεωρίες τού χιούμορ, αυτήν της δυσαρμονίας, που υποστηρίζει ότι το κωμικό είναι απόρροια της παραβίασης των προσδοκιών μας σε περιπτώσεις όπου δύο ανόμοιες ιδέες, έννοιες ή καταστάσεις έρχονται σε επαφή, και η οποία ξεκίνησε με τον Ιμμάνουελ Καντ (John Morreall, *The Philosophy of Laughter and Humour*, 6). Για τον Καντ, «Το γέλιο είναι μια αψιθυμία που οφείλεται στην έξαφνη εκμηδένιση μιας τεταμένης προσδοκίας» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 272).

Γλαφυρό παράδειγμα αποτελεί το ότι ο Αλητάκος, ενώ αρχικώς χαρακτηρίζεται ως κομμουνιστής αγκιτάτορας από καθαρή σύμπτωση, στη συνέχεια, πάλι τυχαία, μετατρέπεται σε «ήρωα» που απελευθερώνει τους αστυνομικούς. Το ιδεαλιστικό μυθολόγημα της καλής ή κακής φύσης του ανθρώπου υποσκάπτεται, παραβιάζεται, ανατρέπεται. Η «φυσική τού απείρου» εξοβελίζει τις φαντασιώσεις του θεολογικού δημιουργισμού και μας επαναφέρει στο βασίλειο της εντροπίας, της τυχαιότητας και του υλισμού. Οι *Μοντέρνοι Καιροί* είναι ανατρεπτική κωμωδία όχι μόνο λόγω της θεματικής τους, αλλά και διότι δεν παρέχουν άλλοθι στις αν-

θρώπινα ολισθήματα, δεν κολακεύουν το «Ιδεώδες Εγώ». Στην ταινία, η αφηρημένη ουσία των ανθρώπινων αδυναμιών υποστασιοποιείται, γίνεται ψαυστή, διαπνέει τα δρώντα υποκείμενα και τις αντιδράσεις τους.

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Barry, ο ομιλών κινηματογράφος επέφερε μία «διχοτόμηση μεταξύ της οπτικοποιημένης δράσης που βασίζεται στην εμπειρία και των αφηρημένων ιδεών οι οποίες εκφράζονται με το λόγο» (*Visual Intelligence*, 212). Ο Chaplin χρησιμοποιούσε συγκεκριμενοποιημένα αρχέτυπα, καταληπτά ακόμη και από όσους δεν μιλούσαν αγγλικά. Στους *Μοντέρνους Καιρούς* ο Chaplin έκανε επιλεκτική χρήση του ήχου. Άλλωστε, όπως επισημαίνουν οι David Bordwell και Kristin Thompson, «οι διάλογοι δεν είναι πάντοτε οι σημαντικότεροι», οπότε οι *Μοντέρνοι Καιροί* «αφήνουν τα ηχητικά εφέ και τη μουσική να έρθουν στο προσκήνιο» (*Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, 360). Η πρώτη φορά που ακούγεται η φωνή του Αλητάκου στο σελουλόιντ είναι όταν τραγουδάει στο εστιατόριο. Μόνον τυχαίο δεν μπορεί να θεωρηθεί το γεγονός ότι οι στίχοι είναι άρρητα αθέμιτα, αυτοσχδιασμοί της στιγμής (καθώς ο Αλητάκος έχασε –εκ παραδρομής– τους κανονικούς στίχους), ούτε το ότι χάρη στην παντομίμα του καταφέρνει να «κερδίσει» το κοινό του. Η σκηνή εξυπηρετεί ένα διττό σκοπό: από τη μια αντανακλά τον σκεπτικισμό του Chaplin ως προς τον εκμοντερνισμό του κινηματογράφου, και από την άλλη συνιστά ένα καυστικό σχόλιο ως προς την ανεπάρκεια της γλώσσας ως όχημα επικοινωνίας.

Ο σκοπός των ταινιών του Chaplin ήταν η πρόκληση γέλιου, το οποίο, σύμφωνα με τον Critchley, «είναι ο ήχος που παράγει η γλώσσα όταν αποπειράται να αυτοκτονήσει και δεν τα καταφέρνει» (*Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, 157). Μία μορφή γλωσσολογικής αυτοχειρίας είναι και το λεκτικό χιούμορ, με τη συμπαράθεση αντιφατικών καταστάσεων, τις παραδοξολογίες, την ειρωνεία. Παρά ταύτα, όπως εξηγεί ο Critchley στο *On Humour*, «το λεκτικό χιούμορ είναι διαβόητα απείθαρχο στη μετάφραση. Η ταχύτητα και η συντομία ενός πνευματώδους αστείου σε μία γλώσσα, ενδέχεται να μεταφερθεί ως κουραστική απεραντολογία σε κάποια άλλη» (67). Πιθανώς αυτός να είναι ο λόγος που ο Chaplin έμεινε, για όσο περισσότερο χρόνο του επέτρεψε η βιομηχανία του κινηματογράφου, πιστός στην παγκόσμια γλώσσα της παντομίμας. Εξάλλου, αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι οκ ολίγοι σκηνοθέτες του ομιλούντος κινηματογράφου κατέφυγαν συχνάκις στη δραματική λειτουργία της *σιωπής* προκειμένου να μεταδώσουν τα πλέον *ηχηρά* μηνύματά τους.

Το ιστορικοπολιτικό *milieu* εντός του οποίου έδρασε καλλιτεχνικά ο Chaplin προσφερόταν για δυστοπίες, και τέτοιες ήταν οι περισσότερες ταινίες του, καίτοι χιουμοριστικές. Το υπαρξιακό *angst* από το οποίο κατέχονταν πολλοί μοντερνιστές καλλιτέχνες εξαιτίας της απώλειας του οντολογικού εδάφους που τους προκάλεσαν οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, η οικτρή αποτυχία των ιδεολογιών των αρχών του

20ού αιώνα, και η αμερικανική ύφεση κατά τη δεκαετία τού 1930, συναντούν την εύγλωττη υποτύπωσή τους σε μία ακίνητη εικόνα, δίχως ψήγμα χιούμορ σε αυτή την περίπτωση: στο ζωγραφικό πίνακα του Έντβαρντ Μουνκ *Η Κραυγή*. Οι Μοντέρνοι Καιροί είναι ένας συγκερασμός βουβών κραυγών απόγνωσης για τα δεινά του καπιταλισμού και λαγαρού κομικού πνεύματος της «φυσικής τού απείρου».

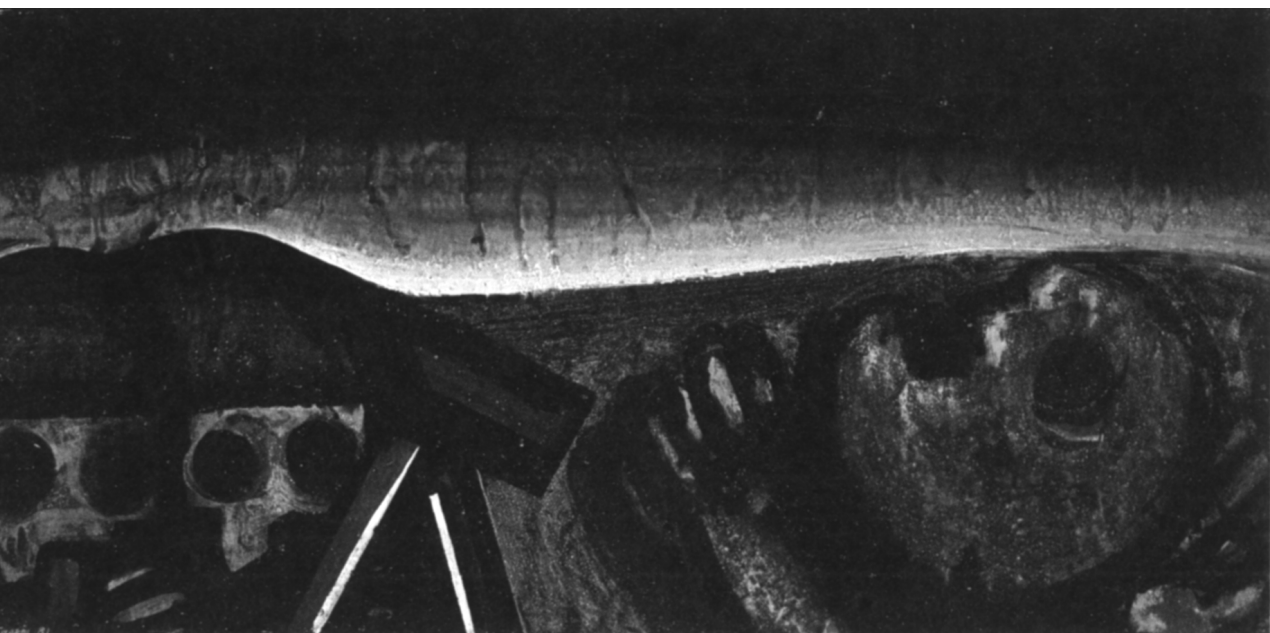
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Καντ, Ιμμάνουελ. *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*. Μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης. 2η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Ιδεόγραμμα, 2004.
- Μουνκ, Έντβαρντ. *Κραυγή*. 1883. Εθνικό Μουσείο, Όσλο.
- Μπεργκσόν, Ανρί. *Το Γέλιο*. Μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Εξάντας, 1998.
- Μπόρντουελ, Ντέιβιντ και Κριστίν Τόμσον. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Κατερίνα Κοζκινίδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.
- Ντελέζ, Ζιλ. *Κινηματογράφος I: Η Εικόνα-Κίνηση*. Μτφρ. Μιχάλης Μάτσας. Αθήνα: Νήσος, 2009.
- Ντεμπτόρ, Γκυ. *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Μτφρ. Πάνος Τσαχαγέας και Ν. Β. Αλεξίου. Αθήνα: ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ, 1986.

Ξενόγλωσση

- Barry, Ann Marie. *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*. Albany, NY: State University of New York Press, 1997.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- . *Very Little...Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. London: The Athlone Press, 1989.
- Lawrence, D. H. *Selected Critical Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Manvell, Roger. *Chaplin*. Boston: Little, Brown and Company, 1974.
- Nielsen, Justus. *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *Human, All Too Human*. Trans. R.J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Schopenhauer, Arthur. *On the Basis of Morality*. Trans. E.F.J. Payne. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.
- Wyndham Lewis, Percy. "The Secret of the Success of Charlie Chaplin." *The Enemy: A Review of Art and Literature*. London: Taylor & Francis, 1994. 86-88.
- Zupančič, Alenka. "The 'Concrete Universal', and What Comedy Can Tell Us About It." *Lacan: The Silent Partners*. Ed. Slavoj Žižek. London: Verso, 2006. 171-197.



Χωρίς τίτλο, 1980-83